

Az epoché művészete és a művészet mint epoché

Az epochét Husserl eleinte csupán olyan módszertani fogásnak tekintette, melynek segítségével meghaladható a naív objektivizmus és megalapozható a filozófia mint szigorú tudomány. A zárójelbe tétel célja nem maguknak az epoché tárgyainak beható vizsgálata volt, hanem a külvilág ontológiai státuszának új módon való értelmezése. Husserl egy olyan ontológiához kívánt eljutni, melyben a dolgok elsődleges értelemben vett létezése többé már nem a magábanvalóság, hanem éppen ellenkezőleg: csakis úgy gondolhatók el, mint valamilyen intencióban megjelenők, de anélkül, hogy ezáltal egyszersmind szubjektivizálnánk, az intencionális aktust végrehajtó alany kreációjává fokoznánk le őket.¹ Wittgensteint prafrazeálva azt mondhatjuk tehát, hogy az epoché mindent úgy hagy, ahogyan van, csupán (persze ez korántsem lényegtelen) bizonyos dolgok ontológiai státusza kerül általa más megvilágításba.

Az epoché ezen eredeti jelentése később kibővült: amikor Husserl azt kérdezi, hogy mi az idő, mi a test, vagy hogy mi a másik ember, akkor már nem csupán egy általános ontológiai átállítódás lehetséges példáiként tekint kérdései tárgyaira, hanem magukra a tárgyakra kíváncsi; azt szeretné tudni, hogy lehántva a szokásos, évszázadokon keresztül magától értetődőként elfogadott előfeltevéseket és szemügyre véve magukat a dolgokat, milyen új válasz nyerhető.²

Mivel az epoché mint módszer azon alapul, hogy a gondolkodáson kívülinek mutatkozótól, az eldologiasodott objektumtól minden esetben visszaléphetünk a megjelenőhöz, azt tüzetesen szemügyre vehetjük, majd megmutathatjuk, hogy a megjelenőből, hogyan lett objektív létező, s hogy félrerakva az előítéleteket, mennyiben kaphatunk más képet róla – mindezek miatt úgy látszik, hogy az eljárás csak olyan tárgyakra alkalmazható melyek fenoménként is, és dologként is léteznek.

Vagyis úgy tűnik, hogy nem lehetséges epochének alávetni a pusztán pszichikai létezőket, mivel azoknak nem tulajdonítunk objektív létet, azok csupán fenomének; s így aztán esetükben nincs is hová visszalépnünk.

Továbbá, vannak olyan tárgyak is, melyeket fölöslegesnek látszik zárójelbe tenni. Minden esetben így vélekedünk, amikor a tárgy mibenlétéről meglévő ismereteink problémátlanok, vagy ha az epoché végrehajtásától esetükben nem

¹ Vö. pl. a transzcendentális fordulat egyik legkorábbi dokumentumával: Edmund Husserl: *A fenomenológia ideája*. In: Válogatott tanulmányok. Ford.: Baránszky Jób László. Gondolat, Bp., 1972.

² Vö.: Uő.: *Előadások az időről*. Ford.: Sajó Sándor és Ullmann Tamás. Atlantisz, Bp., 2002. Uő.: *Karteziánus elmélkedések*. 44a §. Ford.: Mezei Balázs. Atlantisz, Bp., 2000.

remélhetünk új, megalapozottabb ismereteket. A természettudományok objektumai a legjobb példák erre. A fenomenológiai redukció semmit sem tehet hozzá egy állat vagy egy ásvány tulajdonságainak és relációinak leírásaihoz, s így ezeket, ahhoz hasonló fenomenológiai vizsgálatnak alávetni, mint amilyen mondjuk Husserl idő-analízise meddő, fölösleges.

Talán nem teljesen önkényes, ha a heideggeri destrukciót, a hermeneutika Heidegger és Gadamer által kialakított változatát és a dekonstrukciót az epoché kibővítéseként és továbbgondolásaként tekintjük – hiszen végső soron mindegyik eljárás („módszer”) hű marad a „Vissza a dolgokhoz!” husserli jelszavához; mindegyik valamilyen természetes beállítódást kíván lebontani vagy átvilágítani, majd egy új nézőpontból veszi szemügyre a dolgokat.

A husserli örökség továbbgondolói azonban az epoché eszméjét alapvetően megváltoztató belátásokhoz is eljutottak. Ezek közül alább háromra kívánok röviden kitérni.

(1) A karteziánus kérdésfeltevéshez szorosan kapcsolódó Husserl számára úgy tűnt, hogy a fenomenológiai redukció által kétségbevonhatatlan evidenciákhoz juthatunk, éppen úgy, ahogyan ezt Descartes is gondolta: ha azt kérdezzük, hogy ez vagy az az ideánk (fenoménünk) megfelel-e ideátumának, akkor kétségkívül minden esetben joggal kételkedhetünk, ám ha egyszerűen csak az ideánk meglétét és épp-így-létét állítjuk, akkor még a legobskúrusabb szkeptikusnak sem marad tere a kételkedésre: lehet, hogy $3 + 2 \neq 5$, de az bizonyos, hogy én így gondolom; lehet hogy nincs testem, de az bizonyos, hogy én úgy gondolom, hogy van, s hogy viszonylag pontosan meghatározható tulajdonságokkal jellemezhető.³

A radikális történetiség szempontjának megjelenése következtében – ez kétségkívül Heidegger érdeme vagy bűne – azonban már korántsem magától értetődő, hogy a természetes beállítódástól megszabadulva, olyan kétségbevonhatatlan evidenciákhoz juthatunk, melyek minden partikuláris nézőszögtől mentesek és mindenki számára nyilvánvalóak. Egy beállítódástól – irányuljon ez egy irodalmi műre vagy akár egy természeti tárgyra – megszabadulva soha nem egy semleges területre érkezünk, hanem egy másik beállítódásba.

Figyelemreméltó, és jól mutatja a két kiindulópont különbözőségét, hogy amíg Husserl az epoché bemutatásához általában egyszerű, körülöttünk heverő tárgyakat – táblát, tintatartót stb. – választott paradigmául, addig a filozófiai hermeneutika és a dekonstrukció paradigmái a műalkotások, melyekről viszonylag könnyen belátható és beláttatható, hogy semmiféle értelemben sem rendelkeznek stabil, „magábanvaló” léttel (még úgy sem, ahogyan Husserl fenoménjei „magábanvalók”), hanem csakis valamilyen interpretációban megvilágítva jelenhetnek meg. Ha pedig ezt beláttuk, akkor már viszonylag könnyen eljuthatunk addig konklúzióig is, hogy sem a lelki jelenségek – melyeknek pedig sui generis létmódja a fenomén-lét – nem létezhetnek interpretálatlanul (pszichoanalízis, különösen annak hermeneutikai változata számtalan érveléssel és példával

³ Uő.: Karteziánus elmélekdedések. 6. §.

támasztotta ezt alá), sem a természeti tárgyak: egy asztalra egymás mellé tett gyümölcsök nem ugyanúgy jelennek meg a kertésznek, a kereskedőnek vagy éppen Cézanne-nak. A Rajna nem ugyanaz a dolog a vízügyi mérnöknek és Hölderlinnek – még akkor sem (sőt legfőképpen akkor nem) ha mindketten csupán a fenoménekre irányítják figyelmüket.⁴ Elveszett tehát a redukció eredményeképpen előálló tárgyakra vonatkozó ismeretek kétségbevonhatatlan evidenciája. Elvileg mindig lehetséges egy újabb epoché, amely félreteszi az előző eredményeit és új igazságokkal áll elő.

(2) Már az imént elmondottakból is kitűnt, hogy a posztusserliánus gondolkodásban kitágult a zárójelbe tehető létezők köre: mivel semmi sem létezik valamilyen értelmezésen vagy nézőponton kívül, bármit veszünk is szemügyre, mindig módunk van a bevett értelmezés elhagyására, esetleg lerombolására és valamilyen új nézőszög kipróbálására. S mivel semmi sem lehet egyszer s mindenkorra igaz vagy evidens, ezért bárminek a redukciójára és újrakonstituálására okunk lehet.

Csak addig gondolhatjuk, hogy a pusztá fenomének kétségbevonhatatlanok, amíg itt és most, minden kontextusból kiragadva szemléljük őket. Ám elvileg mindig (s legtöbbször gyakorlatilag is) lehetséges, hogy valaki (mondjuk egy pszichiáter vagy akár egy jó barát) vagy valami (mondjuk egy sorseseemény) meggyőzzön bennünk arról, hogy nem azt hisszük, amit hiszünk, és nem azt érezzük, amit érzünk.

S a természet is csak addig az, aminek a modern természettudományok láttatják velünk, amíg új nézőszöveget nem találtunk. Heideggertól megtanulhattuk, hogy úgy is láthatunk, ahogyan a régi görögök, vagy Hölderlin, s ilyenkor még az evidensnek és megingathatatatlannak látszó természettudományos tapasztalatok is érvényüket veszíthetik.

(A zárójelezhető létezők körének bővülése által egyszersmind az „epoché” jelentése is kitágul: nem csak a dekonstrukció és a hermeneutika, hanem akár pszichoanalízis, az ideológiakritika vagy a Foucault-i archeológia eljárásaira is kiterjeszthetjük. Meglehet, ez túlságosan önkényesnek tűnik, de talán mégsem egészen alaptalan: hiszen mindegyik fősorolt eljárás le kíván bontani valamit, hogy aztán a dolgokat új módon – igazabban, vagy legalább valamilyen szempontból megfelelőbben, bizonyos anomáliákat eltüntetve vagy megoldva – lásson.)⁵

(3) Husserl számára még problémátlanak tűnt az epoché végrehajtásának módja: ha arra vagyok kíváncsi, hogy mit is látok pontosan az asztalomon álló lámpára pillantva (de még akkor is, ha egy jóval bonyolultabb fenoménre kérde-

⁴ Vö.: Martin Heidegger: *Hazatérés / A rokonokhoz*. In: Magyarázatok Hölderlin költészetéhez. Ford.: Szabó Csaba. Latin Betűk, Debrecen, 1998.

⁵ Vajda Mihály egyik posztmarxista írása bátorított az „epoché” értelmének ilyen mérvű kitágítására. A *Szembesítés* egyik szereplője beszél a fentiekhez hasonlóan a zárójelbe tételről: „Az epoché permanenciája éppen azt jelenti számomra, hogy állandóan le kell bontani, nem az objektívációkat, még csak nem is azok tárgyi jellegét, hanem az emberi tevékenység felett gyakorolt uralmukat.” – In: Változó evidenciák. Cserépfalvi–Századvég, Bp., 1992. 39.

zek), egyszerűen csak ki kell kapcsolnom, a természetes beállítódásomat, majd le kell fejtenem a lámpa fenomenjáról, azt amit ez a beállítódás, és egyáltalán a kulturális előítéleteim, vélekedéseim rátapasztottak, végül befelé fordulva, gondosan szemügyre kell vennem az epochében élém állított és átvilágított tárgyat.⁶

Ám ha abból indulok ki, hogy abban, amit itt most lámpaként látok, abban benne van az egész ontoteológiai hagyomány s különösen az újkori technicista szemlélet minden következménye, akkor már jóval nehezebb a dolgom. Először magát ezt a hagyományt kell destruálnom, s csak ezt követően válok képessé arra, hogy lámpát ne csupán egy kéznéllevő dolognak lássam, hanem másképpen is. Vagy arra, hogy Hölderlint olvasva s talán értve is valamelyest ne bujkáljon ott fejemben mégis az az öntudatlan gondolat, hogy amivel most szembesülök, az csak a folyó egy különös szemlélete, költői leírása, s ha valóban magát a Rajnát akarom ismerni, akkor mégiscsak azt kell tudnom, hogy, honnan ered, hová torkollik, mennyi a vízhozama, milyen a víz kémiai összetétele stb.

Nincs olyan egyszerű, könnyen megtanulható és alkalmazható módszer, mellyel az epochét végrehajthatnánk – állítottam fönt. De akkor mégis, hogyan lehetséges visszajutni a dolgokig? Összegezve a poszthusserliánus gondolkodók idevonatkozó észrevételeit, azt kell mondanunk, hogy követhető módszer nem létezik, az eljárás mikéntjét mindig a tárgyunkhoz kell szabni. Legfeljebb annyit állíthatunk, hogy az epochében mindig jelen van valamilyen negatív elem, valamit mindig el kell távolítanunk a dolgok elől, hogy elérjünk hozzájuk.

*

S ezzel elérkeztem előadásom fő téziséhez: azt állítom, hogy a műalkotások értelmezése más eljárással nem pótolható segítséget nyújthat az epoché végrehajtásához – de természetesen csak akkor, ha szándékunknak megfelelően határozzuk meg a „művészet”-et, s ha a megfelelő módon közelítünk hozzá. (S persze ez a megszorítás egyszersmind azt is jelenti – mivel nincs olyan művészet-meghatározás, amely egyes hagyományosan vagy intuitíve műalkotásnak tekintett objektivációkat ne zárna ki –, hogy céljaink eléréséhez nem minden műalkotás fölhasználható.)

Lássunk tehát először egy céljainknak megfelelő művészet-koncepciót. Ottlik Géza azt fejtegeti a *Budában*, hogy a művészet feladata az érzések (s e kifejezés a lehető legszélesebb értelemben veendő) felszínre hozása. Az érzések azonban nem kis bogyócskák a lélekben – állítja. Nem lehet őket kedvünk szerint, bármikor – legalábbis addig, amíg véletlenül ki nem pottyannak az emlékezet rostáján – szemügyre venni. Inkább olyan nagyon egyszerű körvonalú rajzokhoz hasonlíthatók, melyeket többféleképpen identifikálhatunk, de akárhogyan azonosítjuk is őket, ez minden esetben azt jelenti egyszersmind, hogy az egyszerű vonalakat markánsabb kontúrokkal továbbrajzoljuk és kiszínezzük. Kevésbé metaforikusan

⁶ Szinte minden transzcendentális fordulat utáni művében összefoglalja Husserl, hogyan lehet végrehajtani az epochét. Vö. pl. a hivatkozott művek első oldalaival.

fogalmazva: az amorf érzések csakis azáltal közelíthetők meg, hogy szavakba vagy egyéb hordozóformákba (képbe, zenébe, stb.) öntjük őket.

Ám ha valóban meg szeretnénk tudni, hogy mi is volt pontosan az az érzés, melyet később szavakba (vagy másba) öntöttünk, nagyon óvatosan kell eljárunk. Ha túl keveset mondunk, akkor az érzés nem lesz eléggé jól szemügyre vehető (s ami még nagyobb baj: megfelelő formába öntés nélkül az emlékeztünkben sem tudjuk megtartani), ha túl sokat, akkor megeshet, hogy az eredendő sajátos érzést elfedi a választott forma, és örökre eltűnnek azok az eredeti vonalak, melyekre valójában kíváncsiak lennénk. A művészet feladata éppen az – állítja Ottlik –, hogy a helyes arányt megtalálja, hogy pontosan annyit mondjon, amennyi és pontosan azt mondja, ami egy érzés megvilágításához szükséges.⁷

Látható, hogy Ottlik elgondolása nagyon közel áll az eretnek fenomenológusokéhoz: az író is valami olyasmit keres, ami közvetlenül adott, ami mögé már nem lehet visszamenni, ő is úgy látja, hogy ez az adott csakis interpretálva ragadható meg, és úgy véli, hogy egy interpretáció soha nem kitüntetett vagy végleges.

Ugyanakkor álláspontja teljességgel ateoretikus vagy afilozofikus: úgy gondolja, hogy tevékenysége során a művészet nem szorul semmiféle segítségre, éppen ellenkezőleg: a kritika vagy bármilyen kommentár, magyarázat inkább csak árt, mert azt sugallja, hogy amit a művész bonyolult kerülőutakon, kínkeservesen megpróbált megragadni, az egyszerű, világos, hétköznapi nyelven is szépen elmondható. Ha a kritika értelmes tevékenység, akkor a művészet fölösleges, ha a művészet szükséges és lehetséges, akkor a kritika értelmetlen – fogalmaz egy helyütt, meglehetősen sarkosan.⁸

Ellentétben ezzel a vélekedéssel, én amellet szeretnék érvelni, hogy a művészet gondoskodásának eredményeként szárba szökkenő mag, csakis valamilyen kritika által aratható le, s hogy a kritikának létezik egy olyan speciális fajtája is, amely – ahogyan erre fönt már utaltam – valamilyen nem ortodox értelemben vett epochét valósít meg. A kritikának ezt a sajátos célra alkalmazott változatát *filozófiai kritikának* fogom nevezni.

A filozófiai kritika mindenféle más kritikával osztozik abban, hogy műalkotások értelmezésére törekszik, s hogy tárgyát nem tekinti pusztán egy idegen problémafelvetés eszközének, hanem az értelmezés céljának (is). Vagyis nem szünteti meg annak a lehetőségét, hogy új, s nem csak az értelmező filozófus számára releváns interpretáció születhessen. Sajátossága csupán abból fakad, hogy a műalkotásokat egy meghatározott szemszögből, filozófus szemmel közelíti meg, s hogy eredményeit egy másfajta diskurzusba is be kívánja emelni.

A filozófiai kritika lehetőségességén, szükségességén és mibenlétén az Ottlik Géza munkáságáról írt könyvem⁹ dolgozva kezdtem el mélázni, de természe-

⁷ Ottlik Géza: *Buda*, Európa, Bp., 1993. 10. skk., 95. skk.

⁸ Uő.: *Még egyszer a regényről*. Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár, 428/313.

⁹ Sümei István: *A boldogság íze*. Jelenkor, Pécs, 2006.

tesen nem gondolom, hogy többet találtam volna föl, mint a spanyolviaszt. Az eszmetörténetből számos kiváló filozófusok által írt kritikát ismerünk.

Hogy miért bátorodom itt mégis szóba hozni ezt a műfajt? Egészen őszintén válaszolva: részben azért, mert szeretném világosabban látni, hogy mit is műveltem *A boldogság ízében*, s mert szeretnék még majd az elkövetkezendőkben is hasonló kalandokba bocsátkozni. De nem csak ezért. Azért is – s ez talán már nem csak engem érdekel – mert úgy vélem, hogy azt ugyan mindannyian tudjuk, hogy filozófiai kritikák léteznek, azt azonban nem, hogy miképpen lehetségesek. Úgy értem: arról mindannyian tudunk, hogy jelentős filozófusok időről-időre megpróbálkoztak műalkotások értelmezésével, de az nem egészen világos (legalábbis előttem), hogy milyen filozófiai céljuk volt ezzel. Vagy hogy volt-e egyáltalán filozófiai céljuk is?

„A miképpen lehetségesek?” kérdésre azáltal próbálok meg válaszolni, hogy – nagyon vázlatosan – bemutatok négy olyan művészetértelmezésre irányuló megközelítésmódot vagy stratégiát, melyek eredményeképpen visszajuthatunk magukhoz a dolgokhoz és eljuthatunk a bevett megközelítésektől eltérő tapasztalatokhoz.

*

Az első megközelítésmód „*a filozófiai kritika mint érzéki és kategoriális szintézise*” leírásba sűrítendő össze. Találhatunk olyan műalkotásokat és olyan filozófiai műveket, melyek hasonló világlátásból táplálkoznak. Mind a műalkotások, mind a filozófiai művek az alapjukként szolgáló világlátást kívánják valamilyen módon kifejtetni vagy elmélyíteni – de egészen különbözőképpen. A filozófiai művek legtöbbször konzisztens fogalmi hálóvá szövik a világlátás viszonylag egyszerű és nem ritkán inkonzisztens vélekedéseit, a műalkotások pedig azt próbálják megmutatni, hogyan él, hogyan lát, hogyan érez, mit lát és mit érez az a személy, aki az alapul szolgáló világlátásból szemléli a világot.

Ahhoz, hogy egy műalkotást megérthessünk, szükségünk van a hozzá tartozó világlátás valamilyen mérvű, fogalmakba is összesűrítendő ismeretére. S ahhoz, hogy egy filozófia fogalmai ne legyenek számunkra tökéletesen halottak, s ezért egyszersmind értelmetlenek is, szükségünk van bizonyos mennyiségű tapasztalatra arról és abból a világlátásból, amelyre az adott filozófia támaszkodott.

Ebből az egyszerű modellből kiindulva, különböző súlypontú elemzésekre (filozófiai kritikákra) nyílik lehetőség. Ezek az elemzések mindig a filozófia és a művészet között helyezkednek el, s olyan hidat alkotnak, melyen keresztül lehetőségessé válik az átjárás a két pólus között.

(a) Az alapul szolgáló világlátások legtöbbször jól ismertek a számunkra, s ezért a filozófiai olvasmányainkat nem szükséges parallel irodalmi olvasmányokkal vagy más műalkotások szemléletével kiegészíteni, s megfordítva sem – de nem mindig ez a helyzet. Mondjuk Weöres Sándor nagy misztikus költeményei fölfoghatatlanok anélkül, hogy közelebbi ismereteink ne lennének a panteizmusról s annak fontosabb fogalmairól, s ugyanígy: meggyőződéseim szerint

Spinoza fogalmi hálójának kapcsolódásait is hiába látjuk át keresztül-kasul, ha semmit sem tudunk a misztikus tapasztalat mibenlétéről.

(b) Hasonló problémával szembesülünk akkor is, amikor a filozófia új, korábban nem vagy csak kevésbé elemzett tapasztalatokba ütközik, vagy ha olyan fogalmakhoz jut el, melyek kívül esnek a bölcsélet hagyományos területén, de legalábbis kilógnak onnan. Ezekben az esetekben ismét csak szükség lehet olyan műalkotások segítségül hívására, melyek elemzésen keresztül gyarapítható és szisztematikusan tanulmányozható a szóban forgó érzéki szemlélet.

Sartre irodalmi művei, talán nem csupán illusztrációi, népszerű összefoglalásai a filozófiai munkáinak – ahogyan ezt néha állítják: az egyes drámáit (mondjuk, *A legyeket*) és regényeit (legfőképpen persze *Az undort*), valamint a filozófiai fejtegetéseit (ezekben az esetekben *A lét és a semmi* vonatkozó fejezeteit) hasonlóképpen egymásra olvashatjuk, mint ahogyan erről az imént már szó esett. S ha ennek eredményeképpen egyaránt gazdagodnak az irodalmi és a filozófiai művek, akkor talán megkockáztathatjuk, hogy itt az érzéki és kategoriális olyan szintézisével van dolgunk, mely részben a Sartre által fölfedett új tapasztalatok, részben pedig a német fenomenológia, s főképpen a heideggeri egzisztenciális analitika nem könnyen emészthető kategóriáinak jobb megvilágítását szolgálja.

(c) De akkor is termékeny lehet érzéki és kategoriális tudatos egymásra vetítése, ha az adott műalkotást jól értjük (azaz rendelkezünk valamilyen bevett és legalább a körvonalait tekintve megkérdőjelezhetetlennek látszó értelmezéssel). Ilyenkor új kategóriahálót teríthetünk a műre, s eredményül sokszor egészen más, váratlan és meglepő értelmezést kapunk. Alighanem a dekonstruktőrök a legnagyobb virtuózai ennek az eljárásnak, leginkább hozzájuk érdemes fordulni, ha gyakorlati példákat keresünk.

(d) Másképpen, de ugyancsak alkalmazható az egymásra vetítés módszere olyankor is, amikor egy jól ismert és rutinszerűen használt kategóriákra épülő filozófiával van dolgunk. Ilyenkor előbb-utóbb mindig elkezdenek megkövülni és kiüresedni a bevett kifejezések, s ennek a folyamatnak csak akkor vethetünk véget, ha ismét élettel töltjük meg őket, azaz ha visszavezetjük őket a mögöttük meghúzódó érzéki szemlélethez.

Fehér Ferenc Dosztojevszkij-könyvét, *Az antinómiák költőjét*¹⁰ olvashatjuk úgy is, mint ennek a megközelítésmódnak a remekbeszabott alkalmazását. Fehér úgy vetíti egymásra Dosztojevszkijt és Marxot, hogy az orosz író elidegenedéseményei által a marxi fogalmak érzéki tapasztalattal töltődhessenek föl. S hadd hangsúlyozzam: ez csak azért sikerülhetett neki, mert képes volt elkerülni azt a hasonló elemzések során mindig fenyegetően, s már-már elkerülhetetlenül jelen lévő veszélyt, hogy a regények pusztá illusztrációvá silányuljanak. (Az illusztrációk, természetesen, semmire sem jók. A filozófia semmit nem nyer általuk, mert nem hatolnak le az érzéki szemlélet szintjére, s ezért nem tesznek semmit hozzá a fogalmi elemzésekhez, a műalkotások pedig kifejezetten veszítenek, mert pusztán egy séma manifesztációiként jelennek meg.)

¹⁰ Magvető, Bp., 1972.

Túlságosan messzire vezetne itt annak boncolgatása, hogy miért sikeres Fehér kísérlete, és miért sikertelen sok más hasonló próbálkozás. S valószínűleg akkor sem találnánk rá semmiféle később jól alkalmazható receptre, ha a kérdés nyomába erednénk. Alighanem egyszerűen arról van szó, hogy Fehér számára egyaránt fontos volt könyvének mindkét hőse, s hogy kellően mély volt a Dosztojevszkij-olvasata.

Pusztán a filozófia irányából szemügyre véve a röviden bemutatott megközelítésmódokat, mindegyik esetben hasonló mozgásra találunk: a kategóriálistól haladunk az érzéki felé. Ezért tekinthetjük a fősoroltakat az epoché sajátos módjainak.

„*A filozófiai kritika mint a filozófia határainak kitágítója*” – ez lehetne a második stratégia elnevezése. Mindannyian tisztában vagyunk azzal, hogy a filozófusok nem légüres térben gondolkodnak, hanem legtöbbször más – sokszor már régen elhunyt – filozófusokkal beszélgetve-vitakozva. A filozófiai kánon azonban meglehetősen szűk, általában ugyanazokat a nagy halott filozófusokat elemezgetjük: Platón, Descartes-ot, Kantot mindenki, Husserlt a fenomenológusok, Fregét az analitikusok, Aquinói Tamást a katolikusok stb.

S valljuk be, hogy ettől a belterjességtől valamennyi filozófiai irányzat egy kicsit dohos és naftalinszagú lett. Talán felfrissíthetné a filozófiát, ha megpróbálnánk tudatosan ablakokat nyitni azáltal, hogy nem csak filozófusokat választunk beszélgetőtársul, hanem művészeket is. Természetesen vannak olyan témák – vagy talán sokkal pontosabb, ha úgy fogalmazunk, hogy vannak olyan kérdés-föltevések és terminológiák – melyekről aligha tudnánk művészekkel beszélgetni, sok esetben azonban ez nem csak lehetségesnek, hanem termékenynek is ígérkezik. Számtalan olyan műalkotást ismerünk, melyeket alkotóik nem filozófiai műveknek szántak, de mégis olyan filozófiai bölcsesség rejlik bennük, ami érdemessé teszi őket a filozófiai diskurzusba való beemelésre. Thomas Mann novellái és regényei az „én” mibenlétéről – *A pojácától a József és testvéreinek át az Egy szélhámos vallomásaiig* – legalább annyit tudnak erről a kérdésről, mint a legszubtilisebb filozófiai munkák. Nádas Péter finom és elmélyült megfigyelései a testről, s arról, amit ő az emberi szenzualitás közösségének nevez,¹¹ egyaránt felbecsülhetetlen értékűek lehetnek a filozófus és a pszichológus számára.

Míg az eddig bemutatott stratégiák inkább arra törekedtek, a hétköznapi gondolkodás, a „bejáratott” filozófiák vagy éppen fogalmak mélyére nézzenek, addig a harmadik és a negyedik megközelítésmód inkább olyan új perspektívát és eljárást kíván nyújtani, melyek segítségével másképpen láthatunk.

A „*filozófiai kritika mint az idegen megközelítése*” – így foglalhatjuk össze a harmadik stratégiát. Nagyon leegyszerűsítve, és Heidegger néhány művét – elsősorban *A műalkotás eredete*, *A dolog* és *A világkép kora* című írásokat, valamint

¹¹ Mindenek előtt legutolsó, monumentális regényére gondolok: *Párhuzamos történetek* I–III. Jelenkor, Pécs, 2005.

a *Lét és idő* néhány fejezetét – összemosva és nagyon szabadon interpretálva az alábbiakban foglalnám össze, mire is gondolok.¹²

Heidegger szerint az élettelen létezőket megragadhatjuk kézhezállóként (*Zuhandenheit*ként), kéznéllevőként (*Vorhandenheit*ként) és dologként. Az első két esetben némi magyarázat segítségével viszonylag könnyen világossá tehető, mit is jelentenek ezek az első hallásra furcsán csengő kifejezések. A kézhezállóság paradigmája az eszköz, amely használata során mutatja meg számunkra sajátos mivoltát. A kéznéllevőség paradigmája a velünk szemben álló tárgy (*Gegenstand*), mely a számunkra való képzetten keresztül mutatja meg magát, s melyre a teoretikus vizsgálódások, különösképpen a tudomány tekintete szegeződik.

A legnehezebben leírható és felfogható az, amit az elnevezése alapján a legegyszerűbbnek gondolnánk. A dolog sem nem eszköz, sem nem tárgy, hanem valami olyasmi, ami feloldhatatlanul *individuális*, s ezért fogalmak segítségével nem is megragadható (hiszen a fogalmak mindig feloldják az individualitást), s akkor sem veszíti el az *idegenségét* (akkor sem lesz számunkra való), amikor megmutatja magát nekünk. (Továbbá, a dolgok mindig megnyitnak egy világot, de erre a korántsem elhanyagolható jellegzetességükre most nem kívánok kitérni.) Ilyen dolog a parasztcipő, melyre Van Gogh festményén keresztül pillanthatunk rá, vagy az agyagkorsó, melyet az első brémai előadásában (*A dologban*) mutat be Heidegger a hallgatóinak.

A filozófus példáiból nyilvánvaló, hogy leginkább a művészetek és a művészetek tapasztalatát körülíró kritikák taníthatnak meg bennünket arra, miképpen lehet valamit dologként megragadni – valahogy úgy, ahogyan Heidegger Van Gogh-¹³ vagy Hölderlin-magyarázatai tesznek erre kísérletet. Sőt talán még azt is megkockáztathatjuk (bár nyilván találhatunk jó néhány ellenpéldát is), hogy éppen a művész az a személy, aki nem csak kézhezállóként és kéznéllevőként, hanem dologként is képes látni valamit.

Hadd szemléltessem ezt két rövid idézettel Thomas Mann *Buddenbrook-házából*. Az első idézetben Krisztián az elvetélt művész beszél magáról, a másodikban pedig Tamás (aki ekkor még tisztos, boldog és büszke polgárnak hiszi magát) jellemzi Krisztiánt.

Krisztián: „Egyáltalán a színészek... [...] A színházban minden egyes mozdulatukat figyelem... az nagyon érdekes! Kimondja valamelyik a végszót, szép nyugodtan sarkon fordul és egészen lassan, biztosan, zavar nélkül megy az ajtó felé... hogy képes erre!...”

Tamás: „Eh, a dolog egyszerűen úgy áll, hogy Krisztián túlon túl sokat foglalkozik önmagával, a belsejében végbemenő folyamatokkal. Sokszor valóságos

¹² Martin: Heidegger: *A műalkotás eredete*. Ford.: Bacsó Béla. In: Rejtektutak. Osiris, Bp., 2006. Uő.: *A dolog*. Ford.: Korcsog Balázs. Világosság, 2000/2. Uő.: *A világkép korszaka*. Ford.: Pálfalusi Zsolt. In: Fenomén és mű. (szerk.: Bacsó Béla) Kijarat, Bp., 2002. Uő.: *Lét és idő*. Ford.: Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András és Orosz István. Gondolat, Bp., 1989. 15–16. §.

¹³ Vő.: *A műalkotás eredete*. In: Rejtektutak. 23 skk.

mánia fogja el, hogy a legapróbb és legmélyebb ily folyamatokat napvilágra hozza és kifecsege... Amely folyamatokra józan ember ügyet se vet, amelyekről tudni sem akar, mégpedig egyszerű okból, mert restellné, hogy szóvá tegye. Sok szemérmertlenség van az ilyen közlékenységben, Tony!...”¹⁴

A Heidegger elgondolására tett utalás és a két idézet után talán nem is kell kitérnem arra, hogy miért tarthatjuk ezt a megközelítésmódot az epoché egy fajtájának.

„*A filozófiai kritika mint alternatív gondolkodásmódok kikísérletezője és megvalósítója*” – ez állhatna a negyedik stratégia címkéjére írva.

Ha Heideggerhez hasonlóan arra szeretnénk kísérletet tenni, hogy gyökeresen másképp lássunk bizonyos dolgokat, mint ahogyan általában látunk, akkor alighanem új gondolkodásmódra vagy -módokra is szükségünk lesz. Amint az köztudott, maga Heidegger is megpróbálkozott ezzel, s élete előrehaladtával egyre inkább eltávolodott a hagyományos értekező stílustól, s az ez által kínált és sugallt gondolkodástól. (S hadd jegyezzem meg: hasonlóan a későújkori gondolkodás más forradalmáraihoz: Kierkegaard-hoz, Nietzschehez vagy Wittgenstein-hoz.)

Az iménti föltételezésből kiindulva, érdemes elgondolkodnunk azon, hogy az utóbbi évtizedekben nagy figyelmet kapott nem-diszkurzív, nem-lineáris gondolkodásmódok, mennyiben járulhatnak hozzá ahhoz, hogy másképpen lássunk bizonyos dolgokat, vagy ha úgy tetszik: hogy mennyiben lehetnek az epoché eszközei. Három alternatív gondolkodásra szeretnék röviden kitérni.

(a) A történetek segítségével való gondolkodást – a továbbiakban narratív gondolkodásnak nevezem – még Lévi-Strauss is csupán a tudományos gondolkodás előképének, primitívebb formájának tekintette.¹⁵ Az utóbbi időben viszont irodalomteoretikusok, filozófusok és pszichológusok egyaránt a narrativitás önállóságát és sajátos lehetőségeit hangsúlyozzák. A narratív mondatokat speciális logikai szerkezet jellemzi – állította Arthur Danto.¹⁶ A narratívák elbeszélése a normák és értékek átadásának különös, mással nem helyettesíthető módja – olvashatjuk MacIntyre nagy hatású etikátörténetében és vitáirátában.¹⁷ Az epika és kiváltképpen a regény mint az értekezés alternatívája olyan gondolkodásmódot és tudáseszmenyt alakított ki, amely alapvetően különbözik a tudomány és a filozófia eszményétől – állítja Milan Kundera.¹⁸ S folytathatnánk még a felsorolást.

¹⁴ Thomas Mann: *A Buddenbrook ház*. Ford.: Lányi Viktor. Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, Bukarest, 1955. 245, 247.

¹⁵ Claude Lévi-Strauss: *A mítoszok strukturája*. In: Strukturális antropológia. Ford.: Saly Noémi. Osiris, Bp., 2001. 183.

¹⁶ Arthur C. Danto: *Analytical Philosophy of History*. VIII–XI. fejezet. Cambridge University Press, 1965.

¹⁷ Alasdair MacIntyre: *Az erény nyomában*. X. fejezet. Ford.: Bíróné Kaszás Éva. Osiris, Bp., 1999.

¹⁸ Milan Kundera: *Cervantes alábecsült öröksége*. In: A regény művészete. Ford.: Réz Pál. Európa, Bp., 2000. Uő.: *Jeruzsálemi beszéd: A regény és Európa*. In: I. m.

Annak további szemléltetése végett, hogy a narrativitás valóban lényegbevágó lehet a filozófiai számára is, hadd idézzem fel végül Vajda tanár Úr egyik előadásának gondolatmenetét. Kantnak minden bizonnyal igaza van abban, hogy a filozófia nagy kérdései végül az emberre vonatkozó kérdésbe sűrűsödnek össze – állítja Vajda, ám ezt a kérdést helyesebb volna a „Mi az ember?” – formula helyett inkább a „Ki ez az ember?” formában föltenni. A „Ki ez az ember?”-re pedig csak egy (vagy több) történet előadásával válaszolhatunk – állítja.¹⁹

(2) A reneszánsz időszakában vált uralkodóvá az a vélekedés, hogy a képek mindig csak illusztrációi valamilyen szövegnek, állítja Gottfried Boehm – a kérdéskör egyik legnagyobb tekintélyű kutatója, s talán ezzel vette kezdetét az a folyamat is – folytathatjuk a gondolatmenetet –, melynek eredményeként az európai kultúrkör mindenfajta képet – a mentális képeket, a szóképeket és a grafikus képeket egyaránt – és képhasználatot másodrendűnek nyilvánított.²⁰

Bizonyára nem véletlen, hogy a képek megítélése is a 19–20. század fordulóján vett új irányt. A képi gondolkodás megelőzi a fogalmat – állítja Wittgenstein már az ifjúkori művében is.²¹ Kép és szó inkommenzurábilisak – sugallták azok a nonfiguratív művek, melyeket nem nagyon lehetett illusztrációként tekinteni. A trópusok nem egyszerűen csak a szószerinti jelentés felcicomázott változatai, éppen ellenkezőleg: a szószerintiként értékelt szavak is csupán megkövült metaforák – hangsúlyozza, mások mellett, Nietzsche.²² S a képek rehabilitációjának ez a folyamata jelentősen felgyorsult az új vizuális médiumok – fényképezőgép, mozgóképek, televízió, számítógép – mind erőteljesebb térnyerése következtében.²³

(3) Az úgynevezett hálózatos gondolkodás első pillantásra csupán a lineáris (valamilyen logikai rendhez igazodó, induktív vagy deduktív) gondolkodás csökevényes kaotikus változatának tűnhet. Kétségkívül gyakran megesik, hogy egy hétköznapi beszélgetés résztvevői egy-egy fölvetett kérdést – ahelyett, hogy szépen lépésről lépésre elemeznének és megválaszolnának – csupán történetekkel és különböző irányú eszmefuttatásokkal járják körül, s az is kétségtelen, hogy vannak olyan regények, Diderot-tól Kunderáig vagy az én Ottlik Géza posztumusz művéig, a *Budaig*, melyek hasonló módon járnak el, de látszólag semmi akadályuk sincs annak, hogy ezeket impresszionisztikusnak tetsző eszmefuttatásokat logikailag „rendbe rakjuk”.

Talán a Wittgenstein iránti kultikus tiszteletre is szükség volt ahhoz, hogy felismerjük: a hálózatos gondolkodás eredményei nem mindig fordíthatók le, sűrítethetők bele a hagyományos lineáris gondolkodás kínálta formákba. S ismét

¹⁹ Vajda Mihály: *Történeteink. Világosság* 2004/4–7.

²⁰ Gottfried Boehm: *A kép hermeneutikájához*. Athenaeum 1993. I/4. 88 skk.

²¹ Wittgenstein, Ludwig: *Logikai-Filozófiai értekezés*. Ford.: Márkus György. Akadémiai, Bp., 1989. 2.225. skk. 4.01. skk.

²² Friedrich Nietzsche: *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*. Ford.: Tatár Sándor. Athenaeum 1992/I/3.

²³ Vö.: Nyíri Kristóf: A gondolkodás képelmélete. In: *Kép, beszéd, írás*. (szerk.: Neumer Katalin.) Gondolat, Bp., 2003.

segítségünkre sietett egy új médium is: ahogyan ezt Nyíri Kristóf több írásában is kifejti, a számítógép és az internet a gondolkodás új *képét* kínálják föl. Az egymás után, logikailag vagy más módon összekapcsolódó gondolatok helyett az egymás mellé rendelt gondolatokét.²⁴

S ha már észrevettük, hogy itt valami új dologról van szó, akkor azt is könnyen fölfedezhetjük, hogy a hálózatos gondolkodásnak számos régi képviselője is van: Nietzsche könyvei is azért hasonlítanak inkább egy zenekari műre vagy éppen egy zenedrámára – amint ezt Heller Ágnes észrevette – mert nem-lineárisan szerveződnek benne a gondolatok. S folytathatnánk még a példák fölsorolását.²⁵

Semmiképpen sem szeretném azt sugallni, hogy a bemutatott alternatív gondolkodásmódok alkalmazására és tanulmányozására kizárólag csak a művészetek és a művészetekre reflektáló kritika alkalmas, de annyit azért talán megkockáztathatok, hogy mindhárom esetben hangsúlyos szerephez jutnak a művészetek, különösképpen a regény és a festészet. Továbbá szeretném még megjegyezni azt is, hogy ezek a gondolkodásmódok kivezetnek a filozófiából (talán ezért őrizte meg Heidegger minden radikalizmusa ellenére az értekező műfaj alapvető stílusjegyeit), s csak egy ahhoz hasonló műfaj emelheti vissza őket, mint amilyen a filozófiai kritika. Ha a *Vagy-vagyot*, a *Zarathustrát* vagy éppen Wittgenstein műveit értelmezzük, akkor nem nagyon van más választásunk, mint, hogy „rendet rakunk” bennük (ahhoz hasonlóan, mint ahogyan a hátrahagyott töredékeket is megpróbáljuk összerendezni és lehetőség szerint kiegészíteni), s hagyományos értekezésekké formáljuk őket. Ám e tevékenység eredménye csak akkor lesz elfogadható, ha nem az eredeti művek helyettesítésére irányul, hanem inkább csak olyan szimbiózisra, mint amilyenben a kritikák élnek a bennük értelmezett műalkotásokkal.

²⁴ I. m. Uő.: *A hálózatról és a megismerésről*. Világosság, 2004/7. Uő.: *Enciklopédikus tudás a 21. században*. In: Mindentudás egyeteme. 3. Szerk.: Hitseher Mária–Szilágyi Zsuzsa. Kossuth, Bp., 2004. Valamint: www.enc.hu

²⁵ Heller Ágnes: *Személyiségétika*. Ford.: Módos Magdolna. Osiris, Bp., 1999. 36.